



**VNiVERSiDAD
D SALAMANCA**

**LA LITERATURA Y EL CINE A TRAVÉS DE
EDUARDO BLANCO AMOR Y FEDERICO
GARCÍA LORCA**

Alumna: Coral Álvarez Patiño

DNI: 45907845Y

Grado: Humanidades

Tutora: María Sánchez Pérez

Curso: 2017/2018

ÍNDICE

1.	Introducción/resumen	2
2.	Los autores y sus obras literarias.....	3
2.1	Eduardo Blanco Amor y <i>A esmorga</i>	3
2.2	Federico García Lorca y <i>Bodas de sangre</i>	7
2.3	La vinculación de Blanco Amor y <i>A esmorga</i> y García Lorca y <i>Bodas de sangre</i>	11
3.	Blanco Amor y García Lorca en el cine	13
3.1	Cine y literatura	13
3.2	<i>A esmorga</i> en el cine	14
3.3	<i>Bodas de sangre</i> en el cine.....	17
4.	Conclusiones.....	20
5.	Bibliografía y filmografía	21
6.	Anexo	23

1. Introducción/resumen

Se pretende en el presente trabajo analizar dos de las figuras más representativas de la literatura nacional: García Lorca y Blanco Amor, a través de dos de sus libros más emblemáticos: *Bodas de sangre* y *A esmorga*. Así, tras abordar el análisis de cada una de las obras y de sus respectivos autores, nos aproximaremos a la vinculación entre ambos, que no solo vendría dada en el plano personal, sino también a través de la intertextualidad de ambos textos y su relación con la tragedia griega. A continuación, se abordarán dos de las adaptaciones cinematográficas de cada una de las obras: *La Novia* (Paula Ortiz) y *A esmorga* (Ignacio Vilar), examinando las mismas y su imbricación con sus respectivas piezas, abordando así la cuestión de las adaptaciones cinematográficas a través de estas dos magnas creaciones literarias.

2. Los autores y sus obras literarias

2.1 Eduardo Blanco Amor y *A esmorga*

Eduardo Blanco Amor (1897-1979) es una de las figuras más relevantes de la literatura gallega, contando su obra con una amplia estela, tanto a nivel autonómico como nacional. El escritor y periodista, nacido en Orense, habría pasado gran parte de su vida en Argentina (no se trasladaría definitivamente a su Galicia natal hasta el año 1966), lugar en el que “realizó su gran formación humanística” (Ruiz Silva, en Blanco Amor, 1988: 10). Esta supone una etapa fundamental a lo largo de su vida y de su obra, hasta el punto que se haría imposible comprender gran parte del imaginario de la misma si se desplazase la cuestión de la emigración gallega de la época, tan determinante para gran parte de los intelectuales de entonces. Especial relevancia tendrá posteriormente su vinculación con la guerra civil y la larga dictadura franquista, encarnando Blanco Amor, por su parte, los valores republicanos de la época. Pero, a pesar de las vicisitudes que esto le supuso, el orensano nunca desplazaría la cultura y la literatura gallegas de su faceta como escritor (de hecho, el bilingüismo es una de las cuestiones clave en su obra), como veremos de forma palpable en su novela *A esmorga*.

Esta imbricación constituida por sus influencias extranjeras, su condición de escritor gallego y su vinculación a la literatura nacional es lo que conforma un amplio entramado que dificulta encuadrar a Blanco Amor en una corriente literaria de la época. Así, en primer lugar, su vinculación con Latinoamérica y su pasión por la literatura europea habrían provocado el influjo de estos lugares y sus literatos en su obra, habiendo conocido y establecido amistad con alguno de ellos, entre los que se encuentran Borges u Horacio Quiroga. También se habría vinculado la labor del escritor a algunas de las corrientes filosóficas del siglo XX, como puede ser el existencialismo: “*A esmorga* metaforiza esa voracidad destructiva, la actitud existencial (...) Una violencia envolvente y continua de acciones que van empujando a los personajes a la nada” (Carro, 1993: 133-134), pudiendo así esto vincularse de forma clara a Sartre y su célebre *La náusea*. Dicha vinculación se podría encontrar incluso en episodios de obras concretas, como es la escena del pazo en *A esmorga*. Apunta Xavier Carro lo siguiente:

Respuesta a una situación existencial conflictiva entre conciencia y mundo. La frustración de los mitos es el significado que se oculta en este episodio; la negación de irrealismo trascendente. Blanco Amor plasma literalmente los conceptos de fenomenología sartreana, basada en que la situación concreta de la conciencia en el mundo tiene que servir de motivación para la construcción de lo irreal, ya que la conciencia tiene que ser libre frente la realidad (Carro, 1993: 129-130).

De todos modos, hemos de destacar en ese punto el riesgo de caer en la falacia de atribuir influencias inexistentes al autor si estas no están completamente fundamentadas, ya que, aunque algunos escritos le habrían atribuido otro tipo de relaciones con diversos escritores y corrientes, afirmaría Blanco Amor en una de sus entrevistas: “yo no había leído *La chute* de Albert Camus, de quien algunos quisieron ver influencia. Ocurre lo mismo con *La catedral y el niño*, que nada tiene que ver con *La Regenta*, que solo leí recientemente” (Ruiz de Ojeda, 1994: 139). Sí son destacables, sin embargo, en el contexto de *A esmorga*, otras influencias: “el héroe absurdo de las novelas de Kafka o los procedimientos de objetivación de la *nouveau roman*” (Forcadela, 1991: 12).

En lo vinculante a la literatura gallega sería relevante en un primer lugar el uso del idioma en las obras del autor, ya que, en aquellas que optó por su idioma natal “se propuso destruir el falso mito de que la lengua gallega servía tan sólo para la poesía lírica, para la nostalgia, la morriña o los cantares de carácter popular. Para ello creó una lengua literaria nueva” (Ruiz Silva, en Blanco Amor, 1988: 24). Dentro de este contexto, es inevitable unir a Blanco Amor con la Xeración Nós, también definidos como “novecentistas o posmodernistas” (Carro, 1993: 30), y que habría constituido la entrada de la literatura gallega a la modernidad de la época, estando sus componentes influenciados por autores europeos y un tipo de visión cultural y literaria intelectual y globalizada, pero sin abandonar la defensa de los ideales gallegos. Asimismo, en el caso de *A esmorga*, así como en lo referente a sus obras del periodo 1958-1980, sería imprescindible mencionar su contribución a “Nova Narrativa Galega”.

En lo que se refiere a su inclusión en la literatura nacional, son muchos los expertos que le vinculan a la Generación del 27, “a la que, por edad, preocupaciones literarias y políticas pertenecía” (Ruiz Silva, en Blanco Amor, 1988: 12), plasmándose esto a través de obras como *Poema en catro tempos*, donde su “actitud vanguardista coincidía con la adoptada en España por los miembros del 27 en esa misma época” (Ruiz Silva, en Blanco Amor, 1988: 13). Él mismo, en algunas de sus entrevistas, habría manifestado su sentimiento de pertenencia a dicho colectivo, afirmando que esta, además de cronológicamente, vendría dada “también con una voluntad de estilo” (Ruiz de Ojeda, 1994: 166).

El idioma vuelve a suponer un punto importante en este contexto, como muestra una de las muchas entrevistas concedidas por el autor en la que se refiere a su conflicto idiomático, ya que, a pesar de haber sido educado en castellano y de presentar un gran número de sus obras en tal lengua, habría decidido emprender parte de su creación en gallego. “Esa actitud experimentalista, esteticista, respecto al idioma, usándolo casi como un juguete literario, tiene algo que ver con el espíritu general de la Generación del 27 en España: el primero Alberti, Lorca, Gerardo Diego...”, respondiendo Blanco Amor que así es, llegando a manifestar incluso que ese “era el espíritu de nuestro tiempo” (Ruiz de Ojeda, 1994: 108).

Esta heterogénea mezcla de influencias y pertenencias se vería plasmada en la obra que aquí concierne (*A esmorga*), ya que esta representa la adherencia a diferentes movimientos e ideales literarios: realismo histórico, compromiso social, movimiento neo-realista de posguerra, relación con el relato moderno hispano-americano o las propias influencias de la literatura gallega (Rus, 1997). Así pues, dentro de su gran producción literaria y ya bien avanzada su carrera, *A esmorga* supone para Blanco Amor su primera novela en gallego (aunque llevará a cabo posteriormente su versión en castellano, titulada *La parranda*, centrándonos en el presente trabajo en el original gallego). Publicada en 1959 en Argentina por la Editorial Citania (Carro, 1993: 123), la obra no vería la luz en Galicia hasta 1970, cuando la censura del régimen franquista lo permitió, a pesar de los previos intentos de la Editorial Galaxia para su publicación, aunque bien es verdad que fue distribuido en España de forma clandestina (Forcadela, 1991: 6).

“Esta obra fue considerada en el momento de su publicación como una novedad en la literatura gallega”, inaugurando la contemporaneidad de la misma (Carro, 1993: 123) y constituyendo “la desmitificación de la narrativa gallega” (Ruiz de Ojeda, 1994: 138). Aunque el propio Blanco Amor habría tildado de excesivas estas afirmaciones de los expertos: “mi primera novela es *A esmorga*, y se la ha juzgado, yo creo que exageradamente, como la primera de su modalidad y estructura técnica en nuestra tierra” (Ruiz de Ojeda, 1994: 125). En cualquier caso, no cabe duda de que *A esmorga* supondría en la literatura de la autonomía una pieza fundamental, que vendría dada por la mentalidad de concentrar, en una serie de sucesos plagados de la atmósfera del lugar y de la época, una visión que iría mucho más allá de la individualidad o la geografía: “de algún modo, el tema trasciende a lo universal” (Ruiz de Ojeda, 1994: 159).

Además de gran parte de la narrativa gallega realizada hasta la época, la obra en cuestión se aleja también de lo que hasta entonces había sido “la habitual estética literaria de Blanco Amor” (Ruiz Silva, en Blanco Amor, 1988: 24), dejando a un lado temas recurrentes como el de la niñez para llevar a cabo una desgarradora historia protagonizada por tres adultos. Ambientado en la Galicia rural, se plantearían los periplos de tres hombres adultos, de clase social baja, durante un día de *esmorga*. El alcohol, los prostíbulos, los excesos, etc. son las claves que determinará el nefasto final de su jolgorio, que sería lo que habría situado al principal protagonista, Cibrán o Castizo, ante el juez, siendo él quién nos cuenta las aventuras de sus compañeros a lo largo de esa jornada, habiendo terminado esta con la muerte de los dos.

La trama tendría lugar en Auria, trasunto de Orense: “Auria es, pues, Orense, pero tocado por una magia y una poesía que se deben exclusivamente al autor” (Ruiz Silva, en Blanco Amor, 1988: 16). Pero hay que tener aquí en cuenta que Auria no se trata solo del espacio donde transcurre la acción, sino que es más que eso. Se trataría de la muestra de toda una sociedad decadente, donde cada individuo comprendía el entramado de la misma, siendo la concepción de la ciudad imprescindible para adentrarse en *A esmorga*, y constituyendo la protagonista absoluta en otras de las obras de Blanco Amor. Y, precisamente como protagonistas, se constituyen también el frío y la lluvia, que contribuyen de forma magna a crear la atmósfera de la novela, la cual “va espesándose cada vez más, en una línea que bordea la locura y el crimen” (Ruiz Silva, en Blanco Amor, 1988: 26). La lluvia, el frío, el sexo, la violencia, el alcoholismo o la muerte constituyen así “una novela de marginación y de marginados, en la que tres tipos de la más baja clase social se ven envueltos en un hálito de tragedia griega que los ennoblece en una catarsis purificadora al final” (Ruiz Silva, en Blanco Amor, 1988: 25).

En este grisáceo contexto, la miseria, la brutalidad y el analfabetismo se conjugan en un entramado que pretende proporcionar una visión crítica de la Galicia de la época. El conflicto lingüístico con el juez, la crítica a la guardia civil o la pobreza son algunos de los motivos por los que la censura habría vetado durante décadas la presente novela, que lograría a través de las funestas hazañas de estos tres individuos llevar a cabo la reprobación hacia la sociedad y la situación de una Galicia rural, desplazada de toda consideración en el tiempo de la novela. Este, al igual que el lugar, es una constatación en la obra de Blanco Amor, coincidiendo la ambientación de sus obras con los primeros decenios del siglo XX, “los años en los que vivió en Orense Blanco Amor” (Ruiz Silva, en Blanco Amor, 1988: 18). Aunque, como veremos, la historia nos vendría dada 90 años después.

Es precisamente esta temporalidad la que nos llevaría al análisis de los narradores de la obra, ya que son dos las voces que nos ofrecen los hechos: la primera a través del prólogo y el final, y el segundo a través de los cinco capítulos que componen la novela. En primer lugar, se da un prólogo (titulado “Documentación”) donde un narrador-autor, en primera persona, nos informa de que habría recopilado la información que aquí se va a otorgar a través de documentos

de archivo, el testimonio de su tío empleado del juzgado y las habladurías de la gente del lugar, constituyéndose así lo que será la presentación de *A esmorga*:

Cando eu aínda moi rapaz, seguíase a falar do caso entre as boas xentes de Auria, cibdá onde nascín e onde as cousas ocorriran. O caso contábase de moitos xeitos pro todos viñan a casar no final, que decote era o mesmo. Dempois, cando ía para mozo e dei nesta teima de escribir, falei coas xentes de aquel tempo, pergunteille a uns e a outros, furgue nos papeis e lin os vellos boletíns que atopei (Blanco Amor, 1998: 7).

Cabe apuntar aquí brevemente a la referencia al “caso”, que se puede vincular de forma clara con el *Lazarillo de Tormes*, pudiendo pues apreciar en los artificios técnicos de este primer narrador influencias de otro tipo de obras: “dentro de la tradición de la novela picaresca (antihéroe, autobiografismo), Cervantes (narrador-transcriptor) y que llega hasta el siglo XX (*La náusea* de Sartre y *La familia de Pascual Duarte*)” (Carro, 1993: 144). También con *El Quijote* la equipara Manuel Forcadela, afirmando que Blanco Amor “elabora una novela de aventuras en la que sus héroes son convictos de la justicia” (1991: 44).

Este autor implícito referido nada tiene que ver con el autor real (Eduardo Blanco Amor), sino que se constituye como “la voz desde dentro del discurso novelístico que participa como sujeto inmanente de la enunciación y transmite mensajes para la recta interpretación de la historia” (Carro, 1993: 135). Nos hallaríamos pues ante el narrador extradiegético, que intervendrá solo en la fase de “Documentación” y en el final de la obra, constituyéndose como el narrador prototipo de omnisciencia editorial. El narrador intradiegético vendría dado a través de Castizo, protagonista de los hechos, que cuenta en ese momento ante el juez lo ocurrido durante ese día nefasto a través de la visión subjetiva y personal de cómo él habría percibido dichos acontecimientos. Son dos pues las técnicas narrativas empleadas por Blanco Amor: por un lado, la técnica de fingir que ha recopilado información de un caso judicial y, por el otro, las declaraciones del protagonista ante el juez, aportándose así un “valor funcional y meta-narrativo”, donde uno de los fines últimos sería la credibilidad de la obra (Carro, 1993: 137).

En la declaración del narrador intradiegético hay que aludir al uso de la técnica telefónica, ya que se establecería la obra a través del diálogo entre el reo y el juez, aunque a este segundo no se le otorga la palabra en ningún momento, sino que solo constaría un guion en blanco en sus intervenciones. Este hecho implicaría dos críticas claras por parte del autor: por un lado, una crítica al conflicto lingüístico del lugar, planteándose “claramente en la novela el problema de la interacción entre entidad política y comunidad lingüística” (Rus, 1997: 164). Por el otro, una crítica al sistema judicial y de poder, denunciando Blanco Amor los abusos de forma sutil a través de esta técnica y de forma más directa con el final de la novela. Se lleva así a cabo una feroz crítica a los poderes policiales, al insinuarse de forma clara que el protagonista habría sido asesinado por la guardia civil al finalizar su declaración, de hecho, “quizá lo que resulte más singular es la especial dureza de esta obra, el desasosiego, la tristeza y el dolor que contiene su terrible final” (Ruiz Silva, en Blanco Amor, 1988: 24). Este, al igual que la “Documentación” inicial, viene dado por el narrador extradiegético.

En lo que respecta al uso del lenguaje, ambas figuras narrativas son distantes. El primero de ellos se nos presenta como un escritor, y esto será palpable en un lenguaje más regio que el del narrador que toma la voz de Castizo, donde el lenguaje expresivo, vulgar y soez son su sello de identidad. De hecho, el propio Blanco Amor se habría referido a esto por extenso en otros escritos, como “*A esmorga*: una autocrítica”:

El autor avisa honradamente que se trata de una novela desagradable, áspera, cruda y malhablada. Esto último no ocurre, como podría creerse, por especial inclinación del autor a las malas palabras. Si bien a lo largo de su carrera, el adjetivo que mayormente se le ha asignado haya sido el muy fastidioso de “exquisito”, no se trata de una revancha, como también pudiera suponerse. Se trata de la función indispensable, o sea, del oficio funcional que en el relato desempeñan las malas palabras que tiene que ser esa y no otras (Blanco Amor, 1959, citado en Rus, 1997: 156).

El lenguaje será una de las herramientas fundamentales para caracterizar a los personajes de la obra, donde se lleva a cabo un profundo perfil psicológico de cada uno de ellos. Son tres los *esmorgantes* a los que el lector acompañará de forma continua, aunque bien es cierto que se nos presentan numerosos personajes que intervienen en la trama, algunos de ellos recurrentes en otras obras de Blanco Amor, pero, “más que una obra coral es una tragedia individual o, en cualquier caso, una tragedia de la marginación” (Ruiz Silva, en Blanco Amor, 1988: 25).

Cebrián (O Castizo) narrará los hechos ante el juez y representará el poder del destino frente a los actos del individuo, al verse inmerso en tal catastrófico día de forma un tanto involuntaria, como él pretende mostrar en su declaración. La degradación que sufre el protagonista a lo largo de la obra representaría pues “ese ahondamiento en el abismo que les va abriendo el camino hacia la muerte, y que es paralelo a la intensidad vital que los personajes sienten y padecen”

(Ruiz Silva, en Blanco Amor, 1988: 30). Se trataría pues de un personaje con una psique compleja, destacando aquí las continuas referencias al “pensamento”, refiriéndose este a la epilepsia que padecería, pero que llega a significar mucho más “dentro del tejido simbólico-existencial” (Carro, 1993: 153).

Milhomes encarnará la temática de la homosexualidad en la novela (otro de los motivos por los que no habría superado la censura de la época). Así, si bien es verdad que esta no es aludida de forma directa, el propio apodo o múltiples referencias del narrador apuntan hacia una oculta orientación sexual del mismo. De hecho, es precisamente esta la que desembocaría en el trágico final de Milhomes y su fiel compañero Bocas, al cometer el primero un crimen pasional contra el segundo al no controlar los celos provocados porque este, para finalizar el día de *esmorga*, viola a Socorrito, constituyéndose esta violación como “el último acto de violencia desesperada; es la destrucción, el ensañamiento contra el ser inocente como respuesta a su fracaso” (Carro, 1993: 164). El perpetuador de tal acto, O Bocas, representaría un personaje con un temperamento difícil, imprevisible, y donde también se transmite por su parte una relación extraña con Milhomes, quedando abierta la cuestión de si este también sentiría atracción por el mismo, y si su obsesión por violar a Socorrito o por la esposa del dueño del pazo no sería más que pruebas para contribuir al autoengaño de su heterosexualidad.

A *esmorga* se constituiría pues como una novela que abordaría, por un lado, la plasmación de una realidad sociológica, y, por el otro, la configuración de un conflicto social (Forcadela, 1991). Esto, a través de conceptos como el espacio, el tiempo, la narración, el lenguaje, los personajes o las propias influencias de la obra y del autor nos sitúan ante un rico panorama, que ayuda a conformar una de las novelas más paradigmáticas de la literatura gallega que, como veremos, habría dado también sus frutos en otras disciplinas como la cinematográfica, además de contribuir el autor, de forma recíproca, a enriquecer el horizonte literario de otros literatos como García Lorca.

2.2 Federico García Lorca y *Bodas de sangre*

Federico García Lorca (1898-1936), uno de los máximos representantes de la conocida como Generación del 27, nace en Granada, estando unida su persona y su obra a su comunidad natal a lo largo de su vida, aunque frecuentará el amplio contexto intelectual español. Además, realizó viajes y largas estancias en países extranjeros, hecho que, sin duda, también influirá en gran parte de su literatura. Esta pasión por el mundo de la cultura y las letras, combinado con su enfoque nacional y popular, que constituiría la estética social de su obra (Ortega, 1989), conformarían, entorno a la creación del autor, una serie de profundas influencias, que darían lugar a un complejo entramado de análisis.

Destaca así la importancia de la literatura clásica en su obra, ya que habrían sido muchos los autores griegos y latinos de los que habría bebido, afirmando Camacho, autor de *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca* que “sus conocimientos en esta materia fueron más amplios de lo que creyeron algunos críticos” (2006: 17). Nombres como Esquilo, Sófocles o Eurípides son imprescindibles para comprender el paradigma de su literatura (de hecho, resulta aquí de sumo interés el ensayo “Lorca y la tragedia griega. El caso concreto de *Bodas de sangre*”, de Esther López, que lleva a cabo la comparación de la presente obra con *Las Bacantes* de Eurípides). No serían menos importantes en todo caso influencias más cercanas, destacando en el siglo XVII nombres internacionales de dramaturgos como William Shakespeare o nacionales, como Calderón de la Barca o Góngora, así como movimientos posteriores como el simbolismo.

Su rica contemporaneidad de principios de siglo le habría también otorgado una influencia sustancial, bebiendo de diferentes áreas del saber, como puede ser la filosofía, donde tuvo peso la figura de Miguel de Unamuno, plasmándose en la obra de Lorca “la melancolía y la desazón espiritual” (Ortega, 1989: 17); el cine, donde algunos de sus allegados como Buñuel serían relevantes; la música o el propio arte, de la mano de figuras como Falla o Dalí. Es, en vinculación a este, destacable su interés por el movimiento surrealista, que se puede encontrar infiltrado en muchas de sus obras y es palpable por ejemplo en los episodios fantásticos de *Bodas de sangre*. Respecto a esto, afirma Antonio Arango que “el surrealismo en la poesía de la Generación del 27 en España representa la voluntad de penetrar en el mundo del inconsciente y en el sueño” (1995: 297), no estando esto exento de la concepción existencial de la angustia vital, así como el momento histórico del contexto.

Resulta pues patente el enfoque culto e intelectual de la obra de Lorca, plasmado a través de una sensibilidad social y estética, donde destaca “una exaltación vital como forma de defensa del sujeto lírico contra la aniquiladora muerte” (Ortega, 1989: 18). Pero no se podría comprender la obra de Lorca sin aproximarse a su faceta folclórica y popular: desde las costumbres gitanas, a las canciones populares o a los hábitos de la Andalucía más rural. De hecho, ante la pregunta de cómo pretendía él que fuese su teatro, la respuesta fue tajante: “popular. Siempre popular” (Hernández, en García Lorca, 2001: 198). Todo ello forma parte del imaginario de Lorca, que se nutriría pues de las influencias más intelectuales del panorama de la época, pero también de todo aquello perteneciente a la cultura popular de su tierra, su sociedad y su persona.

Dentro de la fructífera obra de Lorca, donde las influencias son incontables, *Bodas de sangre* constituye su culmen teatral. La pieza habría sido escrita por Lorca en 1931, aunque “redactó la obra a finales del verano de 1932” (Josephs y Caballero, en García Lorca, 2004: 32), no viendo la luz hasta 1936, cuando José Bergamín la incluye en Ediciones Árbol (Hernández, en García Lorca, 2006: 243), aunque existe constancia de que eran varias las copias que circulaban antes. Así, llevada tanto al teatro como al cine, Lorca afirmaría sobre la escritura de la obra lo siguiente en una entrevista con Nicolás González Prieto:

Cinco años tardé en escribir *Bodas de sangre*; tres invertí en Yerma. De la realidad son fruto las dos obras. Reales son sus figuras; rigurosamente auténtico el tema de cada una de ellas. Primero, notas, observaciones tomadas de la vida misma, del periódico a veces. Luego, un pensar en torno al asunto. Un pensar largo, constante, enjundioso. Y, por último, el traslado definitivo; de la mente a la escena (Josephs y Caballero, en García Lorca, 2004: 27).

El caso presentado en *Bodas de sangre* se basaría así en un caso real, “el crimen de Níjar”, siendo la verdadera historia diferente, conocida por Lorca a través de las crónicas de los periódicos, concretamente en una publicada en el ABC el 25 de julio de 1928 (Álamo, 1997: 92), pero sirviéndole al escritor para conformar la trama de la obra, elevando “la realidad a esferas poéticas y místicas no perceptibles en esa realidad a primera vista” (Josephs y Caballero, en García Lorca, 2004: 31). Se nos presentaría a través del argumento una historia de amor y traición ambientada en la Almería rural de la época, donde la protagonista (La Novia) se fugaría con Leonardo, ya casado y perteneciente a la familia de los Félix, enfrentada de modo sangriento a la familia del que sería el fallido marido de La Novia. Así, en el día de la boda,

se produce la fuga de ambos, lo que terminará con la nefasta consecuencia de la muerte de los dos hombres y la desolación de La Novia, así como de la Madre.

La psicología de los personajes se conjuga a través de sus diálogos, que solo se ven interrumpidos por las breves aportaciones que hace Lorca sobre la escenografía y la gestualidad. Afirma González del Valle en su análisis "*Bodas de sangre* y sus elementos trágicos":

Dos figuras en *Bodas de sangre* poseen verdadera proporción trágica: la Novia y la Madre (...) La figura de la Novia tiene cierto paralelismo con la de Macbeth; mientras que en la Madre tenemos una aproximación a las ideas de Aristóteles a través del desarrollo del personaje (1971: 98-99).

La Madre, por su parte, es el personaje que domina, "defensora inquebrantable de la propiedad espiritual y material (...) El animismo telúrico que parece afectar a los sentimientos, se asocia visceralmente al dolor de la Madre, como principio y fin del ciclo" (Ortega, 1989: 141-144). En lo que respecta a la Novia, personaje de máxima relevancia, el hecho de escaparse junto a Leonardo, muestra la imposibilidad de superar sus instintos e impulsos, pero no culpabilizándola, sino que se nos presenta como "víctima de fuerzas que no puede resistir" (Josephs y Caballero, en García Lorca, 2004: 70). Y es esto lo que nos conduce al punto central de la obra: la visión de la vida humana como destino trágico.

A través de la sangre, la pasión o el dramatismo popular se llegaría a "la médula de su arte, definido por Pedro Salinas como la visión del sino dramático del ser humano" (Hernández, en García Lorca, 2006: 22). *Bodas de sangre* se conforma así como un drama universal que aborda el conflicto del destino a través de la historia teatral de estos personajes. Se puede así observar el conflicto existente entre la prisión y la libertad del hombre, viniendo ambos dados por la fuerza del destino, sometido en este caso a los instintos. Estos son tratados a través de los diferentes personajes como la esencia misma de los mismos, no estando bajo su elección el guiarse a través de ellos, sino que las fuerzas intrínsecas al sino harían que estas pasiones fuesen inevitables, como se plasma a través de los presagios.

Se hace pues imposible no aludir a las premoniciones que en el texto nos encontramos, y que son prueba de esta condición de la fortuna, que privaría de la libertad a la hora de situarse frente al automatismo provocado por los instintos más básicos. "En Lorca, lo material, los temas, son muy básicos, primitivos y sentidos, o sea, pre-intelectuales. Luego la elaboración artística es muy trabajada, afirman Josephs y Caballero (en García Lorca, 2004: 49), añadiendo que "el mundo de Lorca es griego en el sentido de que el hombre no puede controlar su sino: es una primitiva y miedosa negación de la libertad". Es esta afirmación la que nos pone en contacto pues con el fundamento de *Bodas de sangre*: la tragedia griega, que nos acercaría a prácticamente todas las características de la obra, desde algunos de los restantes personajes, al tiempo o al espacio, así como el potente simbolismo de la misma.

J. M. Camacho destaca esta influencia de la tragedia griega a través de tres condensadas ideas, que abordaremos a continuación:

a) en el sentido y significación de lo trágico; b) en la similitud de los procedimientos teatrales utilizados (empleo del coro, escenificación a veces danzada, desenlace mortal fuera de escena anunciado posteriormente...); c) a veces, en los mismos personajes que intervienen en la obra (2006: 17).

Han sido varios los expertos en la materia que han constatado tal teoría, destacando, entre otros, el pronto análisis Lloyd Holliburton en "García Lorca, the tragedian: an Aristotelian analysis of *Bodas de sangre*". Así, si bien la vinculación directa con Aristóteles será analizada en el próximo epígrafe (ya que estará en estrecha relación con la obra de Blanco Amor), sí cabe destacar ya desde una primera instancia que dicha figura posee un gran peso, así como la de Nietzsche y su visión de la tragedia, ya que su lectura por parte de Lorca "se proyecta sobre su poesía y su teatro" (Camacho, 2006: 18). La tragedia griega y sus tópicos, en los que no nos adentraremos en el presente ensayo, se verían plasmados en la obra lorquiana a través de conceptos como fecundidad, sexualidad, sangre, muerte, sacralidad, luna y muerte, luna y sangre, luna y fecundidad-sexualidad o luna y ritmos cósmicos, siendo todos ellos abordados por Álvarez de Miranda a lo largo de sus numerosos análisis sobre la cuestión.

A través de la tragedia griega, Lorca lograría poner de manifiesto la concepción del destino en vinculación a lo dionisiaco, logrando crear de este drama almeriense un retrato de la humanidad misma, desde los albores de su antigüedad, pudiendo todo individuo identificarse con lo plasmado a través de la trama. Son aquí propicias las palabras del autor, que, al ser preguntado en una entrevista sobre el estreno de la obra en Buenos Aires, contestó: "no pretendo estrenarla en Buenos Aires, ni en ninguna parte, pues creo que no hay compañía que se anime a llevarla a escena ni público que la tolere sin indignarse. Porque es el espejo del público" (Josephs y Caballero, en García Lorca, 2004: 19).

La Novia, al igual que Leonardo, encarnará esta idea dionisiaca de la que no está exenta la tragedia griega, aunque esta viene dada también por la aparición de otros personajes. La presencia del coro, por ejemplo, sería imprescindible, siendo los leñadores la encarnación del mismo, llevando a cabo una función cuasi sobrenatural, aunque bien es cierto, como apunta F. Álamo, que “ha sido muy discutida la aparición de los leñadores” (1977: 99) en la pieza. También la presencia de las dos Muchachas y la Niña “nos recuerdan a las Parcas” (González del Valle, 1971: 113). Junto a ello, todas las canciones populares incluidas en las obras (plagadas de simbolismo, presagios y que denotan la pasión de Lorca por la música), conformarían una escena musical paradigmática. Pero también la presencia de la Luna o la Mendiga como encarnación de la muerte forma parte de este imaginario simbólico que no se puede extrapolar de las influencias greco-latinas, representando estos personajes “perfectamente a las mismas fuerzas emboscadas sobrenaturales de la antigua visión trágica” (Joseph y Caballero, en García Lorca, 2004: 23).

El tiempo de la obra, que supera las 24 horas en este caso, rompería con la norma aristotélica, si bien es cierto que el ritmo y la catarsis final se adaptarían a la misma. Además de ello, el tiempo contextual en el que se encuentra la obra no puede disociarse del lugar donde acontece, siendo pues tiempo y espacio en esa Almería desértica una imbricación imprescindible. De esta forma, podemos situar el espacio de la obra, en lo que a estructuras antropológicas se refiere, en vinculación directa con el mundo que dio origen a la tragedia:

En la época de Lorca, como gran parte de la España rural, Andalucía había evolucionado poco, y muchos aspectos de la antigüedad clásica se habían conservado en ella (...) La vieja vida mediterránea del sur de España, muy parecida a la que había dado luz a la tragedia griega, se había congelado mientras el mundo occidental experimentaba sus grandes revoluciones industriales, científicas, políticas y religiosas (Josephs y Caballero, en García Lorca, 2004: 16-17).

Se hace relevante además en este contexto que la acción se dé en un contexto espacial rural, ya que por un lado se da “una visión arcádica de la vida de los campesinos”, y del otro, “la pristinidad o fuerza incoercible de las pasiones humanas en ese medio, no reprimidas en su manifestación por el soterramiento que supuestamente impondría la vida en la ciudad” (Hernández, en García Lorca, 2006: 19).

Tampoco se aleja de la concepción clásica el final de la obra. Las muertes en el mismo se dan al margen de las escenas visibles por el público/lector y este hecho no haría más que resaltar “la naturaleza del ritual del momento: no nos fijamos en los hombres que mueren, sino en las figuras que celebran su sacrificio” (Josephs y Caballero, en García Lorca, 2004: 78). El cante final emprendido por la Madre y la Novia no dejarían pues de contribuir a este momento álgido de la obra, plagado de simbolismo, visible también al darse la escena en una habitación blanca en casa de la madre, en representación del sentido monumental de la iglesia. Pero este simbolismo no abandonaría a la pieza en ninguno de sus actos, siendo pues prácticamente inabarcable su análisis, pero debiendo destacar ciertos conceptos básicos imprescindibles para comprender la profundidad de la trama y el significado que esta alberga.

Destacaría desde un primer momento la navaja, mencionada ya en el primer diálogo de la primera escena por la madre, y que se vincula a la muerte y el sacrificio (relacionado también con la sangre), siendo el “valor del símbolo arcaico de las religiones” (Arango, 1995: 97). Relacionada también con la muerte está la Luna (dándose como encarnación de la misma en *Bodas de sangre*), uno de los símbolos más recurrentes en Lorca, y que se manifiesta de formas muy diferentes a través de sus obras: “es lo más original y lo más mítico de todo el teatro lorquiano, y es que transfigura inconfundiblemente el “crimen de Níjar” en tragedia” (Josephs y Caballero, en García Lorca, 2004: 61).

Son imprescindibles también, como se analiza en *Simbolismo y simbología en la obra de Federico García Lorca* a manos de M. A. Arango (1995), el mundo floral y natural: el marido muerto que olía a claveles o hijos como geranios son ejemplos de un sinfín de referencias que se dan a través de los diálogos y las canciones de la obra. Si bien el significado de estas puede variar en cada caso, no lo hace la vinculación simbólica del bosque, la tierra, la lluvia o la cosecha, que harían referencia a la perduración de la tierra, la fertilidad, la sexualidad (vinculada al clavel también) o incluso a la virginidad (asociada a la rosa), poseyendo pues los símbolos eróticos un alto peso.

El caballo sería otro de los símbolos imprescindibles en la obra (si bien es cierto que cobra incluso más protagonismo en otras piezas del autor): “en ocasiones simboliza la muerte, la pasión o aún la esterilidad; a veces se presenta como un signo mitológico o cósmico” (Arango, 1995: 264). Así, si este se pone en relación a otros símbolos presentes en cada escena, podemos discernir algunas de las diferentes connotaciones del animal. Por ejemplo, “ligado al símbolo de la luna, crea una doble imagen fúnebre” (1995: 61), mientras que, en el cuadro segundo del primer acto, se nos presenta a través de “La nana del caballo”, funcionando en este caso como presagio de la tragedia. Son varios también los expertos que vincularían a la figura del caballo con el mito platónico, dándose una vez más la correspondencia con las influencias antiguas.

En definitiva, *Bodas de sangre* se conjuga como una tragedia griega, pero a través del teatro popular andaluz, de tal forma que Lorca logra, a través de su estilo, su simbolismo y sus influencias, conformar una pieza que trasciende a la humanidad misma. Pone de manifiesto el poder del sino y de los instintos en la vida de los individuos, otorgando una “tremebunda visión de una tierra triste y marginada, y quede su ejemplo como otro de tantos esfuerzos por devolver la dignidad -la humanidad- a unos hombres que no son lo que son sino lo que se ha querido que sean” (Álamo, 1997: 100).

2.3 La vinculación de Blanco Amor y *A esmorga* y García Lorca y *Bodas de sangre*

Existe una vinculación entre Blanco Amor y Lorca en el ámbito personal y en el literario. Destaca la relación de dos autores tan diferentes y, al mismo tiempo, con aspectos y raíces comunes. Así, será en 1929, al ser Blanco Amor nombrado por Víctor de la Serna redactor-jefe en *La nación* y acudir a España como corresponsal, cuando conocerá personalmente a Lorca (Landeira, 1986: 96). Todavía en la emigración bonaerense, el autor gallego acudirá a España en viajes esporádicos, visitando Granada y Madrid. Durante esta amistad, de la que hay constancia también en los viajes de Lorca a Galicia, habría existido asimismo una intensa vinculación misiva, aunque “nadie sabe qué fue de la correspondencia” (Landeira, 1986: 120).

Dicha vinculación personal vendría dada por la relación que ambos autores mantenían con el círculo intelectual y literario del otro. Blanco Amor, por su parte, conocerá a otros miembros de la Generación del 27, como Alberti, Cernuda o Guillén (Carro, 1993: 14), de tal modo que “con el tiempo, asumiría claves inexcusables para el entendimiento de Lorca” (Camacho, 2006: 115). Pero esto mismo habría ocurrido también en el sentido inverso, ya que la Generación no estaría exenta de su vinculación con la faceta gallega del autor: “ellos partieron de los cancioneros castellanos y fueron retrocediendo hasta el bilingüismo de Gil Vicente. Algunos de ellos tomaron contacto con la Nueva Poesía Gallega”, destacando en especial el interés de Lorca por la misma (Ruiz de Ojeda, 1994: 62), teniendo este además “la oportunidad de relacionarse con la nueva vanguardia de la cultura gallega y universitaria” (Fernán-Vello, 1998: 48). También afirma José Landeira que “Blanco Amor, en sus conversaciones con Lorca, se percata de que este bebe en la alfaguara de los cancioneros galaico-portugueses” (1986: 120), siendo pues la influencia de la literatura de la comunidad considerablemente amplia.

Esto explicaría la existencia de la obra lorquiana *Seis poemas gallegos*, publicados por la Editorial Nós (dirigida por Ánxel Casal) en Santiago de Compostela en 1935 (Pérez, en Fernán-Vello y Pereira, 1998: 43), analizada ampliamente por Luís Pérez Rodríguez en *O pórtico poético dos Seis poemas galegos de F. García Lorca*. La polémica sobre esta obra, así como la discusión mantenida por las distintas voces implicadas, sería hasta día de hoy una cuestión candente. Si bien no entraremos en la misma, sí cabe destacar la intervención innegable de Blanco Amor en la obra. En primer lugar, a él pertenece la autoría del prólogo (aunque este no es incluido en muchas de las ediciones posteriores), elogiando en el mismo la labor del autor que, aunque fuese ajeno a la cultura gallega, habría conseguido plasmar la misma a través de sus versos. Ya en esta introducción “Eduardo quería dejar nítidamente claro que Federico había escrito los poemas en gallego, aunque este tuviese un conocimiento limitado” del idioma (Pérez, 2011: 168).

La intervención de Blanco Amor habría sido estrictamente lingüística, corrigiendo ciertos aspectos ortográficos que en absoluto habrían intervenido en la esencia misma de los poemas. Pero, debido también a la intervención y las declaraciones de Guerra y Cal (a quien se debe en gran parte la amistad de Lorca y Blanco Amor), la cuestión se habría disipado, apostando algunos por la “tesis blancoamoriana de la autoría lingüística y literaria de los poemas” (Pérez, en Fernán-Vello y Pereira, 1998: 43-63), aunque esto siempre habría sido negado por el autor gallego, que afirmaría lo siguiente: “sobre estos versos se han dicho bastantes insensateces y tergiversado y exagerado mi intervención en el proceso de elaboración de los mismos, a pesar de cuanto yo he dicho en el prólogo del volumen” (Ruiz de Ojeda, 1994: 58). En cualquier caso, y dejando al margen la aludida polémica, resulta evidente gracias a esta obra la vinculación literaria de ambos autores, que incluso habrían dedicado algunas de sus obras a la figura y entorno del otro (no olvidemos que Blanco Amor escribió sonetos en honor a Lorca).

La vinculación literaria de los dos iría incluso más lejos, ya que, aun siguiendo sus trayectorias por separado, son varios los paralelismos. Así lo prueban las obras *Romancero gitano* y *Romances gallegos*, coincidentes en fecha (año 1928) y similitudes. El mismo Blanco Amor llegó a afirmar que, antes de conocerse, las coincidencias entre ambas obras (publicadas con tan solo unos meses de diferencia) eran muy considerables (Ruiz de Ojeda, 1994). Pero es en *Bodas de sangre* y *A esmorga* donde concierne abordar la vinculación de ambos autores, pudiendo así relacionarlos en el mundo literario y en lo que, décadas después, sería su adaptación en el cine.

Ambas obras abordan la batalla entre los instintos y la moral y su vinculación con el sino, plasmando cuestiones universales a través de casos particulares. Definiremos en primer lugar, para aproximarnos a esta cuestión, *A esmorga* mediante las palabras de Forcadela:

Temas como el límite de la moral del placer, el alejamiento del hombre de su destino o la alienación de sus protagonistas, así como la atmósfera amarga (...) La impotencia de las fuerzas de la voluntad del individuo frente a otros poderes instintivos, espontáneos e irracionales del ser humano que viene a determinar sus actos (1991: 13).

Si nos remitimos ahora al anterior análisis de *Bodas de sangre*, observamos que tal definición podría pertenecer a dicha obra a la perfección, ya que en ella se abordan también los instintos incontrolables (palpables en la fuga de la Novia con Leonardo) y se referencia a “los numerosos presagios que han venido anunciando la imposibilidad de alterar el destino de los humanos” (Ortega, 1989: 143). Pero existen también recursos comunes: además del carácter popular de las obras, una profunda conexión en su simbolismo, importante en ambas piezas. La importancia de conceptos como la lluvia, la sangre, la luna o la tierra son básicos en las dos creaciones, como prueban los propios diálogos: “pro eu dígolle que a chuvia tivo moita culpa...”, apunta Castizo (Blanco Amor, 1998: 42), afirmando Leonardo por su parte en *Bodas de sangre*: “que yo no tengo la culpa, que la culpa es de la tierra” (García Lorca, 2004: 151).

Resulta también de sumo interés aquí la simbología de los ángeles, ya que, expertos en la materia como Xavier Carro, vincularía el personaje de Socorrito a estos seres: “Socorrito representa el ángel caído, el personaje de la Edad Media que ocupa el espacio entre esos dos mundos antagónicos representados por Lola a Víguesa y por la dona de Andrada” (1993: 163). Más lejos llegaría Claudio Rodríguez, quien en su ensayo “Sobre os anxos de Eduardo Blando Amor” (en *Homenaxe a Eduardo Blanco Amor*, 1998), lleva a cabo el análisis de la presencia de estos entes a lo largo de todas sus obras. La importancia de los ángeles no sería menor en la obra de Lorca, siendo uno de sus símbolos más relevantes: “producen una visión fúnebre (...) Los ángeles tiene un papel importante en la vida del gitano”, pudiendo vincularse también a su valor simbólico cósmico (Arango, 1995: 67).

Pero la vinculación de estas dos obras se fundamenta de la forma más sólida posible en su asimilación como tragedias griegas, como prueba el artículo “Intertextualidad aristotélica entre *A esmorga* y *Bodas de sangre* en la representación del *fatum malus* español” (Sebastian Stratan, 2013), contribuyendo al mismo “La intertextualidad Blanco Amor-Lorca en *A esmorga* y *La parranda*” (Montserrat Doucet, 2009). En una primera instancia, ambos “saben recoger el *fatum* clásico y trasladarlos a la circunstancia temporal en la que se desenvuelven sus personajes: la Andalucía de 1928 en Lorca y la Galicia de 1870 en Blanco Amor” (Doucet, 2009: 46). Esta contextualización vendría dada en ambos casos por una inspiración basada en la realidad, además de que en los dos (uno de forma ficcional y la otra de forma real) estarían extraídos de documentos anteriores: *A esmorga* de un suceso real que contempló siendo niño en Orense, integrando esto en su “Documentación” (Doucet, 2009: 49), mientras que, en *Bodas de sangre*, contemplamos una historia basada en crónicas periodísticas reales.

Por otro lado, en cuanto a la vinculación con la tragedia griega y los argumentos de Aristóteles sobre la misma, hemos observado que esta es básica en *Bodas de sangre*, pero puede constituir también una base de análisis para su vinculación con *A esmorga*, que no estaría exenta de tales características:

La manipulación de las normas de la tragedia griega escogidos según preceptos de la *Poética* de Aristóteles. Las dos obras representan géneros literarios muy distintos, pero, al mismo tiempo, propician un uso libre de las estrictas normas postuladas por el filósofo (Stratan, 2013: 114).

La estructura dramática, la unidad de acción, de espacio y de tiempo pueden ser equiparables en ambas obras. Se discierne también en ellas las leves modificaciones que se llevan a cabo sobre las “normas” aristotélicas. Conceptos básicos para el filósofo como la *hamartia*, la *anagnórisis*, el *pathos* o la *epiphaneia* son comunes en los tres autores. El héroe transformado en antihéroe que observamos en las dos piezas sería pues la inversión directa de la figura clásica, dándose ahora la modificación de la regla, aunque estas se verían plasmadas en la estructura, catarsis y plasmación social que en las obras se elabora. Pero, en esta tesitura, sin duda el *fatum malus*, constituye la concepción aristotélica y griega más palpable en ambas obras, precedida en las dos por símbolos como el caballo o la manta con la que los compañeros de Castizo le cubrirán, siendo este el principio del final.

Los dos textos plasmarían entonces la concepción aristotélica de la tragedia clásica, y, aunque no podamos en el presente ensayo abordar cada una de ellas, bastaría un análisis conjunto de las dos obras en base a estas composiciones literarias antiguas para interpretar esos “universos tan idiosincráticos” (Stratan, 2013: 119). Podemos concluir pues que la vinculación de estos dos escritores trasciende su amistad personal para adentrarse en la intertextualidad de dos de sus obras más importantes. Destaca en ellas la línea común que las uniría a la tragedia griega y los apuntes aristotélicos, de tal forma que “beben de fuentes comunes, se promocionan mutuamente y escriben dotando a sus creaciones de una fuerza capaz de traspasar espacios y tiempos” (Doucet, 2009: 49).

3. Blanco Amor y García Lorca en el cine

3.1 Cine y literatura

La vinculación entre el cine y la literatura constituyen una de las más complejas y fructíferas unificaciones dentro del panorama artístico, ya que esta “no sólo ha servido para trasvasar temas y procedimientos de un discurso a otro, sino también para conocer las posibilidades de cada uno” (Gutiérrez, 1993: 125). Ambas disciplinas supondrían en su unión una conjunción estética que abarcaría un campo de estudio inabarcable en el presente texto. De todos modos, sí se haría imprescindible, para poder analizar la presencia de las dos obras literarias analizadas en el cine, aportar una serie de nociones básicas sobre la presente cuestión.

Nos encontramos en el lenguaje cinematográfico una serie de diferencias semánticas, sintácticas y pragmáticas que otorgarían una gran potencialidad en el campo de las adaptaciones. Aunque el lenguaje literario se suele utilizar para analizar el campo cinematográfico (existiendo puntos convergentes), bien es cierto que se ha de abordar este “haciendo abstracción de los elementos del texto de partida o como un proceso de transformación y transposición de dichos elementos” (Pérez, 2008: 193), no obviando ninguna de las dos áreas en nuestro análisis, ya que hemos de concebir cada proyecto “en el marco de un diálogo intercultural, con valores estéticos propios” (Antonio Lara, en Mínguez, 2002: 8).

Como continúa afirmando Antonio Lara, “el proceso de adaptación literaria demuestra las enormes dificultades que en sí misma conlleva la trasposición a imágenes de un texto” (en Mínguez, 2002: 157-158), de tal forma que no existiría una fórmula única, sino todo un horizonte de posibilidades que permitirían hacer de la segunda creación una nueva obra, basada en el texto, pero con un lenguaje propio y una independencia libertaria. En este sentido, Luis Quesada (1986), llevará a cabo un análisis de algunos de los tipos de adaptación, así como de sus diferentes etapas históricas y su presencia en la literatura y el cine españoles. Dentro de este contexto, destacará la presencia de la Generación del 27 en este campo, así como los novelistas de la preguerra civil, concerniendo estos estratos al análisis referente a Blanco Amor y Lorca, cuyas adaptaciones cinematográficas en las próximas décadas vendrían determinadas por la represión franquista.

Si bien no existe una única fórmula en lo que a las adaptaciones cinematográficas se refiere, bien es verdad que “la fidelidad entre la obra original y la adaptación debe entenderse como una relación de coherencia”, aunque esta fidelidad no debe confundirse con el mimetismo (Gil-Albert, 1999: 221). Esto conforma sin lugar a dudas un complicado entramado, donde el análisis de las formas artísticas deriva hacia una infinidad de cuestiones. Algunas de ellas son las abordadas por Sánchez Noriega en *De la literatura al cine*, donde analiza conceptos como las teorías de la adaptación o los elementos estructurales del relato (desde el tiempo y el espacio, a la narratividad o a las funciones fílmicas). Analiza así, en torno a estas cuestiones, que:

Probablemente, la mayor diferencia del valor de los sintagmas verbales respecto a los visuales (uno o más planos que ofrecen una significación) radica en la analogía de la imagen. Se suele decir que la palabra se sitúa en un nivel de abstracción, mientras la imagen es concreta, representacional, remite directamente a un referente (2000: 39).

Esta diferencia determina el hecho de que en el cine el relato converge en una simultaneidad de los aspectos del mismo, sucediéndose todo ello a través del lenguaje audiovisual, pero, aunque estos procedimientos singulares pueden resultar complejos, y aunque haya códigos específicos en uno u otro lenguaje, “ello no significa que el otro no posea mecanismos para conseguir el mismo efecto” (Sánchez, 2000: 40). Son estos mecanismos los que trataremos de analizar a través de dos ejemplos de adaptaciones cinematográficas de *A esmorga* y *Bodas de sangre*, pudiendo discernir en ellas algunos de los recursos aludidos, acercándonos así a estas obras desde un punto de vista diferente y logrando quebrantar las barreras existentes entre las diversas manifestaciones culturales.

3.2 A *esmorga* en el cine

Eduardo Blanco Amor se constituiría como una figura cercana al cine, así como su obra *A esmorga*, para la cual él mismo escribió un guion cinematográfico, siendo la novela llevada al cine en 1977 por el director Gonzalo Suárez¹. Ambientada en la Asturias minera (lo cual supondría ya un importante cambio respecto a la obra original) e interpretada por célebres actores españoles como José Sacristán o Fernando Fernán-Gómez (Gómez, 1978: 56), es una película “intuitiva y sutil, amarga y colorista, realista y fantástica”, donde lo real y lo surreal confluyen en una “fábula sobrecogedora”, cuya aceptación pública fue óptima, aunque muchos “se sintieron desorientados en ese mundo alucinante en el que les arrojaba Suárez” (Quesada, 1986: 281-283).

Si bien nos centraremos ahora en la segunda adaptación llevada a cabo, datada del año 2014 y dirigida en este caso por Ignacio Vilar y producida por Vía Láctea Filmes², sí cabe aproximarse a la adaptación del 77 para conocer la vinculación del autor y su obra desde un primer momento con el mundo del celuloide. Sobre esta cuestión le preguntan al autor gallego en una de sus entrevistas, haciendo alusión a cómo trasladar a un guion la densidad narrativa de una obra como *A esmorga*, a lo que responde:

La realidad del cine no es la palabra, sino la imagen los factores esenciales, no documentales, de la película son: una tipología entre la rudeza y una especie de ternura sofocada; la acción, veloz e inexorable; el sentido hedonista de la vida en los tres parranderos, convertido en un impulso primario hacia la aniquilación. O sea, una tragedia realizada por antihéroes. Este contenido, por encima de la situación ambiental y del documento comprobable al punto de una raza y un paisaje, queda totalmente a salvo en la película (Ruiz de Ojeda, 1994: 158)

Vemos que Blanco Amor no era un escritor exento de la vinculación con el mundo de la gran pantalla. De hecho, habría llevado a cabo cuatro guiones cinematográficos más que nunca vieron la luz como tal (Ruiz de Ojeda, 1994: 159), intentando hacer converger los dos artes en múltiples momentos de su carrera. De todos modos, él mismo afirmaría, en dicha entrevista, que sus novelas “no tienen, por encima de todo, una plasticidad verdaderamente cinematográfica” (1994: 160). Esta complicación vendría en gran medida dada por la dificultad de transmitir un clima tan particular como el de la novela que nos ocupa, insertado además en un contexto perteneciente a la Galicia profunda de la época, donde habría que lograr transmitir “imágenes tan vivas sobre la historia de un país, de sus gentes, de sus tradiciones, un paisaje y cultura arraigada en la milenaria fabulación y el realismo más crudo” (Antonio Lara, en Mínguez, 2002: 169).

Cabe observar cómo estas cuestiones, que siempre han vinculado al autor y *A esmorga* al ámbito del cine, son palpables en la adaptación homónima del año 2014. En esta ocasión, el guion dependería del director Ignacio Vilar (junto a Carlos Asorey) y no del propio escritor, contando ahora con un elenco de actores conformados por algunos como Karra Elejalde o Miguel de Lira. Se conformaría así un repertorio que permita al espectador acercarse a través de las interpretaciones de los personajes a “su vulgaridad tristemente humana, y luego encarnarlos en sus excesos” (Gómez, 1978: 57).

La cinta, al igual que la propia novela, se sitúa en el Auria blancoamoriana, por lo que el aspecto espacial se respeta en la adaptación. No se usa sin embargo el trasunto en la película, ya que en uno de los diálogos se hace referencia directa a la palabra Orense. La ambientación del lugar, que en la novela se transmite a través de la atmósfera propalada mediante el discurso de Castizo, ahora se da a través de una fotografía que pretende captar los elementos más característicos de Galicia, ya sea a través de los verdes paisajes lluviosos, las ropas de los protagonistas, la arquitectura de la ciudad o el nublado cielo. Estos espacios fílmicos son contruidos a través de un lenguaje cinematográfico eficaz, donde la perspectiva y las cuadraturas de los planos logran en cada escena aproximar al espectador a aquello que interesa: por ejemplo, en un momento dado un plano lejano de los tres *esmorgantes*, que se van alejando hacia la desgracia en el amplio monte gallego³, mientras que se recurre a unos primeros planos extremadamente cortos en otras escenas en las que las descripciones de Castizo en el libro son sustituidas por imágenes visuales que el vidente tendrá que descifrar.

En lo que se refiere a la estructura temporal, se puede concluir que el film sigue la estela de la novela de forma literal, sucediéndose la misma estructura narrativa, desplazándose los personajes a cada uno de los espacios de la novela en el mismo orden: la taberna de la tía Esquilacha, el jardín de los Andrada, el pazo de Castelo, la casa de la Monfortina, la casa de Nonó, la iglesia de Santa Eufamia, la casa de los Andrada de nuevo y, por último, el Campo de las Bestias (nombre simbólico teniendo en cuenta que allí acontecerá el clímax del salvajismo de la acción). También se sigue la misma

¹ Anexo: figura 1.

² Anexo: figura 2.

³ Anexo: figura 3.

estructura de capítulos, que en la película serán diferenciados con pausas silenciosas tras la declaración o fundidos en negro (prueba de los recursos lingüísticos del medio que pueden suplir a los literarios). La temporalidad de la acción es también respetada en lo que se refiere la duración, sin grandes dilataciones ni elipsis, sino que se plasman esas 24 horas de forma fiel al relato.

En cuanto al contexto histórico, si bien no se especifica el año exacto en la novela, sí coincide la ambientación, aunque se deja claro a través del film que nos encontramos en la etapa franquista del país, al afirmarse que vendría el caudillo a inaugurar una presa. Es esta la coyuntura que se aprovecha en el film para poner de manifiesto la censura, elemento tan importante para poder acercarnos a un autor como Blanco Amor, afirmándose que no se diga nada indebido, ya que esto podría tener consecuencias, cuando se encuentran en el prostíbulo e insinúan que aquellos que vendrán a inaugurar la presa requerirán de dichos servicios. De suma relevancia es pues en este contexto analizar cómo la película logra transmitir la crítica intrínseca a la novela, tomando al juez y a la guardia civil como los representantes del conflicto lingüístico existente, el abuso de poder y la situación histórica dictatorial.

Los recursos cinematográficos utilizados para ello distarán en cierta medida de la novela, como es comprensible en lo que en la obra literaria es el guion en blanco que representa la voz del juez, cuyo papel hemos abordado en el análisis anterior. Aunque sí se plasman varias escenas que nos hacen comprender que está declarando ante un juez (se referirá Castizo directamente a “su señoría”), este no aparece en ningún momento, respetándose así la invisibilidad de la fuerza opresora del poder, que, además de la violencia (palpable ya desde el primer instante de la película, donde vemos que, con una herida en la mejilla, el protagonista mira al guardia civil con expresión reprobatoria⁴) ejercería la opresión lingüística. Esta se palpa también desde la primera escena del largometraje, empezando este con el mismo monólogo que la propia novela, muy significativo en lo que a esta cuestión se refiere, y que sitúa ya al espectador/lector en el contexto que vendrá:

Non señor, non lle foi eisé como está nise papel que leron, que os papeis teñen conta do que lle poñen enriba, anque non foi moito o que entendí. Eiquí, o señor, bulía moito a ler, e a máis diso non estamos moi afeitos a ouvir ler en castelán, que eiquí non o falamos.

Hay que apuntar aquí a la importancia de que esta sea la primera escena del film, ya que se omite de este modo lo que en la novela se nos presenta como la introducción de “Documentación”, donde el narrador extradiegético nos presenta la historia y sus fuentes, dándose así una transformación en lo que concierne a la enunciación, al contarse solo con el narrador intradiegetico (Castizo). De todos modos, este sí toma “la voz” en el final de la película, punto de extrema relevancia al implicar la insinuación del asesinato por parte de la guardia civil el desenlace de la novela. Se opta, tras la última escena (donde vemos al protagonista a punto de ser detenido), por plasmar en la pantalla el texto final⁵, donde toma la voz el primer narrador: sin banda sonora y sin lectura de sus palabras, el espectador leerá la última página de la novela a través de una imagen sobria, que plasma el verdadero drama de la obra, donde el protagonista termina falleciendo a manos de la guardia civil, aunque la versión oficial fuese que se habría suicidado.

Se utilizan pues diferentes recursos para expresar el contenido de la obra, siendo algunos de ellos implícitos en el propio lenguaje de cada uno de los medios. Así, por ejemplo, a pesar de que en la novela personajes como A Raxada no aparezcan de forma directa en el relato, sino tan solo a través de las verbas de Castizo, sí se da su aparición en el film, produciéndose además en esta una explícita escena sexual que no se discierne en la obra literaria. Lo mismo ocurre con Socorrito, cuya aparición aprecia el espectador desde los comienzos del filme, mientras que en el libro solo se da la correspondiente descripción del personaje en la última escena. Ese momento final de la violación, apogeo del salvajismo en la obra, se produce también de una forma explícita, optándose en la adaptación por transmitir la dureza de la cuestión de un modo férreo.

Pero, aunque nos podamos encontrar esta serie de diferencias en el discurso, se da una mimesis en lo que a la focalización del conjunto se refiere, ya que cada una de las escenas se lleva a la pantalla, así como los diálogos, siendo la mayoría de estos literales. Son respetados también los símbolos de la obra literaria, imprescindibles para aproximarse a la atmósfera y la trama que se quieren transmitir en ambos formatos. La lluvia es una de las protagonistas tanto en el libro como en la película⁶: es desde un principio el fenómeno meteorológico lo que incita a Cebrián a quedarse con sus compañeros *esmorgantes* y no acudir al trabajo, y será desde entonces una constante que le acompañará en su descenso a los infiernos: “eu dígolle que a chuvia tivo moita culpa...”, reproduce literalmente el Castizo filmico.

⁴ Anexo: figura 4.

⁵ Anexo: figura 5.

⁶ Anexo: figura 6.

Junto a la lluvia, elementos como el frío o el alcohol, son básico en el film, haciéndose factible su importancia a través de cada escena. Así ocurre también con componentes como “o pensamento” que asola al protagonista, al que el mismo hace referencia a sus compañeros y hacia el juez. No está este presente de forma textual en el mismo número de ocasiones, aunque sí de una forma más sutil, que le hace comprender al espectador las trabas mentales de Castizo. Ejemplo de ello es el instante en el que está a punto de arrojararse del puente cuando comprende que la espiral de acontecimientos habría llegado a punto sin retroceso.

De forma también sutil se aborda la temática de la homosexualidad, que ahora será plasmada a través de la expresividad del actor que da vida a Milhomes, siendo múltiples los momentos de complicidad con Bocas a través de miradas, así como alguna que otra pelea donde la cuestión se explicita más, al sentirse ofendido sin motivo aparente el primero, que defenderá su orientación sexual con tal agresividad que pondría de manifiesto la realidad de la misma. Estas muestras de la atracción de Milhomes a su compañero son visibles a lo largo de toda la película, siendo pues el indicio de lo que será el trágico final: dominado por los celos al verle con Socorrito, matará a su amigo a sangre fría.

No es tampoco desdeñable el hecho de que esta acción la llevará a cabo con una navaja que nos habría apuntado ya a ese desenlace. Así, a lo largo de su *esmorga*, los tres personajes presencian una pelea entre otros hombres, cayéndose la navaja al suelo y haciéndose Milhomes con ella. El primer plano de la misma, así como la insistencia focal a través de la cámara en esta cuestión, sería el recurso utilizado para transmitir el presagio de que esto ocurriría. Estos vaticinios vienen dados también a través de otros recursos no menos importantes, como es la banda sonora. Aunque esta no posee un peso extremo en la película (donde sí destacarán los constantes silencios), es requerida en los momentos más dramáticos de la escena. Pero no solo eso, sino que se da en aquellas secuencias donde el desenfreno festivo resulta exhaustivo, como muestra la escena en el pazo, donde los gritos, el alcohol, las risas y la depravación son acompañadas de una triste y solemne melodía, que le permite intuir al espectador la decadencia del momento, así como el trágico desenlace que este provocará.

Este ambiente gris, palpable a través de una coloración de esta tonalidad durante toda la película, donde predominarán una gama de negros y marrones, se consigue tanto a través de los recursos visuales, narrativos y musicales, como por medio de escenas significativas que apuntan al propio texto de Blanco Amor. Así lo vemos por ejemplo en el momento en que el pazo se incendia y ellos huyen, presentándose un plano de los tres *esmorgantes* que dejan las llamas atrás⁷, recordando esto de forma directa a las palabras que Cibrián pronuncia en el libro y también en el film, y que bien podrían servir como resumen de todo el imaginario de la presente obra: “íamolas facendo (...) coma quen vai fechando portas tras de si e guindando coas chaves, coma pra non querer voltar, tal coma si adrede camiñáramos á nosa perdición”, conduciendo así cada una de las partes al inexorable final, como si de la fuerza del destino se tratase.

Basándonos así en el análisis de las tipologías de las adaptaciones novelísticas de Sánchez Noriega (2000: 63-72), podemos concluir que *A esmorga*, según la dialéctica fidelidad/creatividad, es una adaptación como transposición, ya que por un lado es fiel al texto, pero, por el otro, se pone en pie un texto fílmico que tenga entidad por sí mismo. Así, “se traslada el lenguaje fílmico y la estética cinematográfica el mundo del autor expresado en esa obra literaria, con sus mismas o similares cualidades estéticas, culturales e ideológicas” (Sánchez, 2000: 64). Encontramos pues, según el tipo de relato, una coherencia estilística, cuya abstracción logra universalizar el sentido del mensaje: “universalización precisa para comprender *A esmorga*”, sentencian Vázquez y Dobarro (1997: 162), logrando un discurso fílmico que nos traslada a través del lenguaje del celuloide a una de las obras más importantes del autor.

⁷ Anexo: figura 7.

3.3 Bodas de sangre en el cine

Al igual que Blanco Amor, Lorca no se habría mantenido al margen del ámbito cinematográfico a lo largo de su vida y su carrera, siendo de hecho el séptimo arte un importante elemento para la Generación del 27. Serían muchas las referencias que de este podríamos encontrar en la obra del granadino, como argumenta Gutiérrez Carabajo:

García Lorca rinde un homenaje al cine en su pieza de teatro breve *Paseo de Buster Keaton* (1928) en la que este personaje es una representación de sus propios temores y ansiedades. Además, asociaba a *Doña Rosita la soltera* con la diva Francesca Bertini y el título de su tragedia *Bodas de sangre* parece inspirarse en la película italiana de tema histórico *Bodas sangrientas*, basada en la novela *Beatrice Cenci* de Luciano Doria. Sánchez Vidal ha analizado el guion cinematográfico *Viaje a la luna*, escrito en Nueva York en 1929, en el que se aprecia la influencia del cine de vanguardia, desde *Entreacto* de René Clair y Picabia hasta la de *Un perro andaluz* de Buñuel. En su obra poética, los recursos de carácter fílmico más evidentes son los que aparecen en *Poeta en Nueva York*. El doble plano de la naturaleza y de la ciudad que va contraponiendo en *El rey de Harlem* o la superposición de imágenes de *Danza de la muerte* o en *La ciudad sin sueño* no son ajenos a las técnicas cinematográficas (1993: 148).

En este contexto, donde comprobamos que las obras de Lorca y el cine conformarían una rica imbricación, nos centraremos en *Bodas de sangre* y su adaptación a manos de Paula Ortiz en *La Novia* (2015)⁸, que contaría con un guion de la propia directora (en colaboración con Javier García Arredondo). Está protagonizada por Inma Cuesta y producida por Get In The Picture Productions, Mantar Film y Televisión Española. No obstante, existen otras adaptaciones de la misma obra, entre las que se encuentran, bajo el título homónimo de *Bodas de sangre*, films de Souheil Ben-Barka en 1976 (producida en Marruecos y protagonizada por Irene Papas)⁹; Carlos Saura en 1981 (producida en España y adaptada a modo de musical)¹⁰; y Edmundo Guibourg en 1938 (producida en este caso en Argentina)¹¹.

Nos centraremos, al igual que en el caso de *A esmorga*, en la adaptación más reciente, *La Novia*, vislumbrando en ella la relación existente entre el cine y el teatro, que resultaría tan particular como enriquecedora, pasando a lo largo de la historia por diferentes etapas. De hecho, como argumenta Quiroga: “cuando surgió el cine, no se vio en él más que una simple modificación o sucedáneo de la escena teatral” (2007: 163), para luego convertirse en un gran aliado del mismo. Así lo prueban adaptaciones como la presente, que dejan patente que “lo teatral no es necesariamente anticinematográfico” (Gil-Albert, 1999: 221). Esta es de hecho la premisa básica para acercarnos a la adaptación *La Novia*, donde los recursos teatrales enriquecerán de forma notable el film.

La presente adaptación sería en este caso una transformación del texto teatral de Lorca, no de la representación, tratándose de una adaptación libre, donde, como veremos, se mantienen los conceptos básicos, pero de una forma creativa, plasmándose la belleza de los versos a través de la belleza de las imágenes. Y es que la fotografía y la estética del film son, sin duda, los elementos más potentes del mismo, conteniendo cada uno de los planos un lirismo poético logrado a través de la magnanimidad de cada uno de ellos. Así lo vemos ya desde la primera imagen, donde se muestra un plano horizontal de la Novia postrada en el suelo, ensangrentada y con la cabeza cubierta¹², dándose una estructura de *flashback*, donde el espectador contemplaría el final de la obra ya desde su comienzo mismo. Esto distaría de la obra original en gran medida, donde el tiempo es lineal y la primera escena viene de la mano de la Madre.

En cuanto al tiempo, existen cambios a lo largo de la trama, componiéndose los episodios fílmicos a través de dilataciones variables, dependiendo del caso, respecto a la pieza teatral. En lo que concierne a contexto histórico, observamos que es respetado, si bien se nos transmiten ciertos elementos inexistentes en el libro que nos aproximan a la modernidad (como puede ser la presencia de coches o ciclomotores), aunque se sigue la misma línea temporal a grandes trazos. Por lo que respecta al espacio, este es concordante en ambas obras. En la película se hace una alusión directa a los mismos espacios geográficos, como por ejemplo “el límite de los llanos”, donde vive la Novia. El film, sin embargo, está rodado en diferentes puntos de la geografía española y en Turquía. Además, los espacios filmados no dejarían al margen la importancia de las condiciones climáticas¹³. “Yo era una mujer quemada, llena de llagas por dentro y por fuera”, afirma la Novia en la obra: “su fusión con el paisaje árido y extremo y con los personajes, hace que se entienda como un elemento más de la devastación que arrasa a los protagonistas” (Campo, 2017: 624).

⁸ Anexo: figura 8.

⁹ Anexo: figura 9.

¹⁰ Anexo: figura 10.

¹¹ Anexo: figura 11.

¹² Anexo: figura 12.

¹³ Anexo: figura 13.

Aunque estos dos puntos se concilian considerablemente, sí pueden observarse más diferencias en lo que a la organización del relato se refiere, como ya vimos con el comienzo del largometraje. De todos modos, aunque se produzcan variaciones en este sentido, la esencia misma del texto estaría detrás de cada una de las escenas, siendo en muchas de ellas los diálogos reproducidos de forma literal. En esa primera secuencia, donde se da el encuentro entre la Novia y la Madre, las palabras reproducidas por la primera son las mismas: “yo me fui con el otro...”, dándose dicha escena en el libro en su desenlace y trasladándose ahora al comienzo.

Sí hay sin embargo otras anexiones a lo largo del film que en ningún momento se dan en la pieza teatral, poniéndose de manifiesto así los diferentes discursos lingüísticos y de trama de los que Paula Ortiz se sirve. Ejemplo de ello son las escenas en las que vemos a los tres protagonistas como niños, haciéndonos retrotraernos a la relación que les habría unido desde siempre. Se usa en el desenlace este recurso a modo de paralelismo entre la imagen de los tres niños tumbados disfrutando de su infancia y la imagen final, que se reproduce de forma mimética, pero ahora con los dos hombres muertos tras la traición de los amantes fugados¹⁴. Se constituye así una potente imagen poética, que no nos alejaría de la idea del sino. Lo mismo ocurre con la trama que concierne al hecho de que el padre sea cristalero, dado que los cristales son un elemento fundamental en la obra, tanto en los momentos surreales (donde estos levitarían alrededor de la abatida Novia¹⁵) como en la determinación de que estos servirían como arma mortal en la última escena. Tampoco la escena sexual, que se da después de la fuga, y que funciona como momento catártico después del erotismo desprendido anteriormente a través de cada escena, se incorpora en el libro (de hecho, se insiste allí en que la Novia seguiría conservando su virginidad), pretendiendo pues el film reproducir de forma directa la pasión catalizadora de este desenlace fatal.

También otros episodios y apariciones, como pueden ser los leñadores y los coros (tan relevantes en la obra teatral) son desplazados de la trama, aunque bien es verdad que su esencia no desaparece, sino que viene dada a través de la banda sonora. Esta se vuelve imprescindible en el análisis de la cinta, ya que será uno de los recursos adaptativos de más interés. La música popular, sustancial en la obra de Lorca, tendrá también una importante presencia en la película, dándose en algunos de los momentos más representativos de la obra sintonías como la *Nana del caballo grande*, *Dice la nostra novia* o el *Pequeño vals vienés* (todas ellas analizadas en el texto de Lara Campo, 2017: 619-621). Pero no solo eso, sino que el texto de las piezas musicales sería de suma relevancia, reproduciendo presagios y aludiendo a importantes elementos. Como ejemplo de ello está la canción reproducida por las muchachas la noche anterior a la boda: “amante sin habla, novio carmesí”, aludiéndose ya a la muerte de ambos. También la potente escena del baile ante el fuego de la boda¹⁶ (cargado de simbolismo y referencias a la obra de Lorca y acompañado del canto de *La tarara*) contribuye al momento de catarsis, en el que el destino impone la fuga (ya presentida) y se insiste en la metáfora del carrusel girando, que haría referencia a la fuerza del sino y la imposibilidad de parar la rueda giratoria compuesta por los instintos y la pasión.

Pero el desplazamiento de simbolismos como los leñadores no dejaría exenta a la película de un sinfín de alegorías. Elementos como el caballo son imprescindibles, remarcándose su importancia a través de primeros planos del mismo, siendo su significado adyacente al de la obra literaria. También las vestimentas blancas de la novia o la presencia del cuchillo (si bien en la obra es lo primero a lo que se hace referencia y ahora la madre hará alusión a su peligro después de la boda) son remarcados. Pero, quizás lo más relevante sería el mantenimiento de uno de los símbolos más imprescindible de la obra: la Mendiga¹⁷. Esta figura mortífera se plasmaría en el film de forma directa, concediéndole el tono surreal a la misma: sus diálogos, su superposición con la Luna como símbolo (“la Mendiga se convierte en una personificación de la faceta mortal de la Luna” -Campo, 2017: 614-) y cada una de sus apariciones, serían el recurso adaptativo utilizado para dicha figura, que, lejos de desaparecer, se incorpora como el elemento central de la caída en desgracia de los protagonistas. También otros elementos dialogales, como las referencias florales (ya abordadas), se reproducen a través del guion y de la puesta en escena. Las alusiones a la tierra, a la fertilidad, a los hijos, a la familia, etc., son clave en cada uno de los sucesos, poniéndose pues el foco en el mismo punto que Lorca lo habría hecho a lo largo de su escrito. La tierra sigue siendo “un personaje más y es el origen de todo”, como afirma Lara Campo (2017: 622), manteniéndose la importante frase: “que yo no tengo la culpa, que la culpa es de la tierra”.

Todo ello se conjuga en una expresividad teatral dramática que pone de manifiesto su adaptabilidad en el cine. La interpretación de los personajes, en especial de la Novia, contribuyen al tono trágico de la obra, así como los intensos y poéticos diálogos, que se mantienen de forma mimética en gran parte de los casos. No es así, sin embargo, en la importante escena final, donde, por influencia de la tragedia griega, Lorca habría optado porque tal acontecimiento

¹⁴ Anexo: figuras 14 y 15.

¹⁵ Anexo: figura 16.

¹⁶ Anexo: figura 17.

¹⁷ Anexo: figura 18.

ocurriese fuera de escena, mientras que ahora se reproduce a lo largo de varios minutos¹⁸. Se trata de uno de los actos más potentes del film, incentivado por el uso de la cámara lenta y la banda sonora, siendo uno de los máximos exponentes de la expresividad dramática el momento de la muerte y la reacción de la Novia con su amante herido en brazos.

En el desenlace donde volvemos a ver el encuentro de la Madre y la Novia¹⁹ (reproduciéndose una vez más los poéticos diálogos y las metáforas, como la comparación de la Madre del cadáver de su hijo con las flores secas). Se produce el cierre con una imagen simbólica que tampoco se da en el libro: la simbiosis de la Novia y la Mendiga caminando en el desierto, cerrándose así el ciclo donde la pasión y el instinto de la primera la uniría a la figura de la muerte sin posibilidad de cambiar esta trágica decisión del destino, siendo esta pues la idea última de ambas obras²⁰.

Los personajes, el lenguaje primigenio, la danza, el rito, los símbolos o elementos como la purificación o la catarsis son básicos para aproximarse tanto al film como a la pieza teatral, de tal forma que a través de *La Novia*:

Se reconstruye el universo mítico, simbólico y trágico de Lorca poniendo al servicio de la palabra todos los recursos propios del cine, llevados hasta límites catárticos. Ortiz abre *La Novia* a la universalidad de sentimientos y pasiones propios de Lorca, con una puesta en escena sin precedentes en la que sus símbolos, su atemporalidad, el *fatum*, e incluso su semblanza con tragedias de la Antigüedad quedan integrados (Campo, 2017: 607).

En definitiva, nos encontramos en la creación de Paula Ortiz una adaptación de la obra de Lorca que pretende transmitir su fuerza poética y simbólica a través de una construcción cinematográfica basada en la belleza y la potencia, donde no se desplace en absoluto el concepto de la tragedia en la obra, sino que este sea incorporado y resaltado.

¹⁸ Anexo: figura 19.

¹⁹ Anexo: figura 20.

²⁰ Anexo: figura 21.

4. Conclusiones

Podemos concluir, tras el análisis de cada una de las ideas del presente ensayo, una serie de puntos que habrían quedado patentes a través del mismo. En lo que respecta a Eduardo Blanco Amor y *A esmorga*, sería evidente la importancia del contexto del autor, que, a través de sus múltiples influencias (tanto extranjeras, nacionales como a nivel autonómico), habría cimentado una novela de la talla de *A esmorga*, que se valdría de diferentes recursos narrativos para lograr erigirse como una novela en la que, a través de las desdichadas aventuras de tres compañeros, haría referencia a todo un imaginario de la época. El conflicto lingüístico en Galicia, la represión policial o la miseria se conjugan en un relato que alude al existencialismo, a la sociología y a todo un paradigma donde el destino y la desolación son los protagonistas.

A través de Lorca y su pieza teatral *Bodas de sangre* nos aproximamos a uno de los autores más representativos de la Generación del 27, siendo también sus influencias y su trayectoria vital imprescindibles para comprender su obra, donde la intelectualidad y lo popular se unirían. *Bodas de sangre* plasmaría pues todo un imaginario social en el que, a través de cada uno de los personajes, se construiría una trama cuya idea última apuntaría a la fuerza del sino y el peso de los instintos y la pasión en el mismo. Con un rico simbolismo, Lorca alzaría un drama universal, donde el conflicto del destino, el amor y la muerte formarían una tríada en la que la tragedia griega, trasladada a la Andalucía de la época, sería el pilar fundamental.

Es esta concepción de la tragedia griega a través de la cual podemos encontrar la raíz más profunda en la que se insertan *A esmorga* y *Bodas de sangre*. La vinculación personal de ambos autores trascendería pues a estas dos obras, donde la intertextualidad y los puntos en común resultan evidentes a través del anterior análisis. Dentro del contexto griego, es en el *fatum* clásico donde podemos encontrar el punto focal de las dos piezas, trasladándolo los autores a la Galicia y la Andalucía de la época. Ambos lograrían así construir dos relatos muy diferentes, pero a su vez con tropos comunes, que pondrían de manifiesto la relevancia de analizar ambas obras en su acervo.

A través de la relación de dichas obras con el ámbito cinematográfico, son varias también las conclusiones a las que podríamos apuntar. Tras analizar la vinculación de la literatura y el cine, quedaría patente que las adaptaciones constituyen una forma de creación que enriquecería a ambas áreas del saber, pudiendo discernir los múltiples recursos narrativos y visuales disponibles en ellas, y que ahora tomarían relevancia al producirse el trasvase de las piezas literarias a los films. En el caso de *A esmorga* observábamos así una adaptación más literal, pero que se enfrentaba a la dificultad de plasmar la compleja atmósfera transmitida por Blanco Amor en su novela. En lo que respecta a *Bodas de sangre*, la adaptación sería más libre, si bien no se abandonaría el potente simbolismo de la pieza teatral, plasmada ahora a través de la fotografía y la estética de la cinta, además de insistir en sus intensos diálogos y escenografía.

En definitiva, a través del acercamiento a dos autores de la talla de Lorca y Blanco Amor, del análisis de dos de sus obras más importantes, así como de la vinculación de las mismas, lograríamos aproximarnos a un universo literario apasionante. No menos interesantes resultarían sus adaptaciones cinematográficas, que logran reconstruir el universo trágico de ambas obras y que nos aproximan a la imbricación de dos áreas culturales como son la literatura y el cine. Con todo ello conformaría el presente estudio, donde las áreas de la literatura y el cine, a través de las figuras de Lorca y Blanco Amor, se erigirían, en su conjunto, como una de las temáticas más sugestivas del panorama cultural actual.

5. Bibliografía y filmografía

Bibliografía

Álamo Felices, F. (1997). "Notas y reflexiones acerca de *Bodas de Sangre* de Federico García Lorca". *Boletín del Instituto de Estudios Almerienses*, 15, 90-102. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=81814> [consultada el 24/06/2018].

Arango, M.A. (1995). *Simbolismo y simbología en la obra de Federico García Lorca*. Madrid: Editorial Fundamentos.

Blanco Amor, E. (1998). *A Esmorga*. Vigo: Galaxia.

Blanco Amor, E. (1988). *La parranda*. Madrid: Biblioteca Júcar.

Camacho, J. M. (ed.). (2006). *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*. Granada: Universidad de Granada.

Campo Marco, L. (2017). "La Novia de Paula Ortiz. Lorca y *Bodas de sangre* hechos cine". *IV Congreso Internacional Historia, arte y literatura en el cine en español y portugués: estudios y perspectivas*, 607-626. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6060656> [consultada el 24/06/2018].

Carro, X. (1993). *A obra literaria de Eduardo Blanco Amor*. Vigo: Galaxia.

Dobarro Paz, X. M. y Vázquez Souza, E. (1997). "De *A Esmorga*, texto literario, a *Parranda*, texto filmico". *Literatura y cine: perspectivas semióticas: Acatas del I Simposio de la Asociación Galega de Semiótica*, 145-164. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=611168> [consultada el 24/06/2018].

Doucet, M. (2010). "La intertextualidad Blanco Amor-Lorca en *A Esmorga* y *La Parranda*". *Madrygal: Revista de estudios gallegos*, 13, 45-50. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3346329> [consultada el 24/06/2018].

Fernán-Vello, M. A. y Pereira Martínez, C. (ed.). (1998). *Homenaxe a Eduardo Blanco Amor*. A Coruña: Espiral Maior.

Forcadela, M. (1991). *Guía de lectura de "A Esmorga" de Eduardo Blanco Amor*. Vigo: online. Recuperado de: <https://oximnasiodeacademo.files.wordpress.com/2012/05/guc3ada-de-lectura-de-a-esmorga-de-eduardo-blanco-amor.pdf> [consultada el 24/06/2018].

García Lorca, F. (2004). *Bodas de sangre*. Madrid: Cátedra.

García Lorca, F. (2006). *Bodas de sangre*. Madrid: Alianza Editorial.

Gómez Mesa, L. (1978). *La literatura española en el cine nacional*. Madrid: Filmoteca Nacional de España.

González del Valle, L. T. (1971). "Bodas de sangre y sus elementos trágicos". *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, 21, 95-120. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=865778> [consultada el 24/06/2018].

Gutiérrez Carbajo, F. (1993). *Literatura y cine*. Madrid: UNED.

Landeira Yrago, J. (1986). *Federico García Lorca y Galicia*. A Coruña: Edicións do Castro.

López Ojeda, E. (2008). "Lorca y la tragedia griega. El caso concreto de *Bodas de sangre*". *Congreso Internacional "Imágenes", La Antigüedad en las Artes escénicas y visuales*, 747-764. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2664026> [consultada el 24/06/2018].

Mínguez Arranz, N. (ed.). (2002). *Literatura española y cine*. Madrid: Editorial Complutense.

Ortega, J. (1989). *Conciencia estética y social en la obra de García Lorca*. Granada: Universidad de Granada.

- Pardo, P. J. y Sánchez Zapatero, J. (eds.). (2014). *Sobre la adaptación y más allá: trasvases filmoliterarios*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Pérez Bowie, J. A. (2008). *Leer cine: la teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Pérez Rodríguez, L. (2011). *O pórtico poético dos Seis Poemas Galegos de F. García Lorca*. Santiago de Compostela: Consello da cultura galega.
- Quesada, L. (1986). *La novela española y el cine*. Madrid: Ediciones JC.
- Quiroga, H. (2007). *Cine y literatura*. Buenos Aires: Losada.
- Ríos Carratalá, J. A. (1999). *El teatro en el cine español*. Valencia: Institut de cultura Juan Gil-Albert.
- Ruiz de Ojeda, V.A. (ed.). (1994). *Entrevista con E. Blanco Amor*. Vigo: Nigra.
- Rus Gascón, P. (1997). *Imaxe do mundo en Eduardo Blanco Amor*. Vigo: A Nosa Terra.
- Sánchez Noriega, J. L. (2000). *De la literatura al cine*. Barcelona: Paidós.
- Stratan, S. (2013). "Intertextualidad aristotélica entre *A Esmorga* y *Bodas de sangre* en la representación del fatum malus español". *Madrygal: Revista de estudios gallegos*, 16, 113-120. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4586192> [consultada el 24/06/2018].

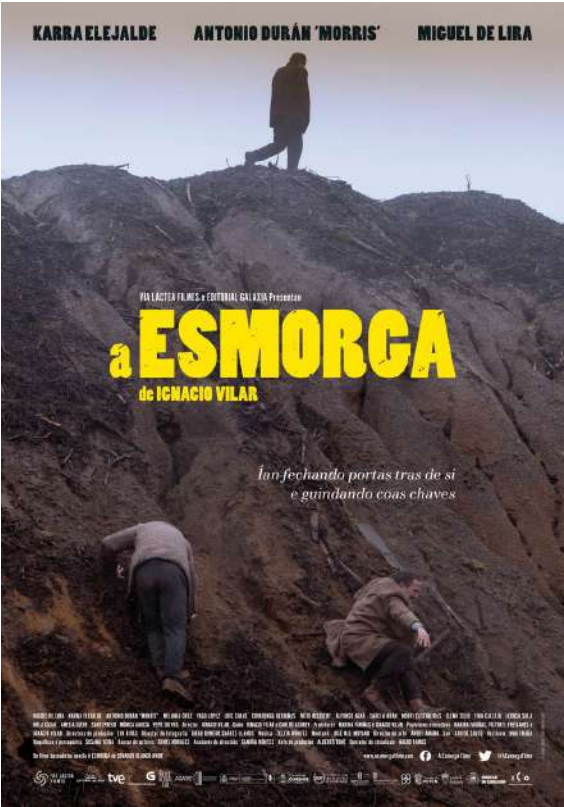
Filmografía

- Ben-Barka, S. (1976). *Bodas de sangre*. Marruecos: Centre Cinématographique Marocain / Euro-Maghreb Films.
- Guibourg, E. (1938). *Bodas de sangre*. Argentina: CIFA Producciones.
- Ortiz, P. (2015). *La Novia*. España: Get In The Picture Productions/Cine Chromatix.
- Saura, C. (1981). *Bodas de sangre*. España: Emiliano Piedra P.C.
- Súarez, G. (1977). *Parranda*. España: Lotus Films International.
- Vilar, I. (2014). *A Esmorga*. España: Vía Láctea Filmes.

6. Anexo



[Fig. 1]



[Fig. 2]



[Fig. 3]



[Fig. 4]

Cipriano Canedo ou o Cibrán, ou o Castizo, ou...
aínda pudo pillar dun brinco a navalla de enriba da mesa
e afundila por embaixo das costelas... porque hai xentes de tal condición
que pra se ceibar do “pensamento” téñeno que
matar dentro de si... Anque endexamaís quedou craro,
entre a xente do pobo, se morreu da navallada
ou dos culatazos conque alí mesmo o mallou a parexa da Benemérita.

Meu tío “ministro”, a pesar de ser home de orde e, coma resulta
fácil de deducir do seu carácter, moi adoitado á veracidade xudicial,
soía decire, entre dentes, que levaran ó Castizo de alí coa fronte escachada,
e que ó día seguinte, ó varrer, atopara embaixo da mesa
unhas folerpiñas «eisi coma de brume ou materia,
que tamén podería sere dos miolos que temos dentro da cabeza».
Ó menos esas eran as súas verbas...

[Fig. 5]



[Fig. 6]



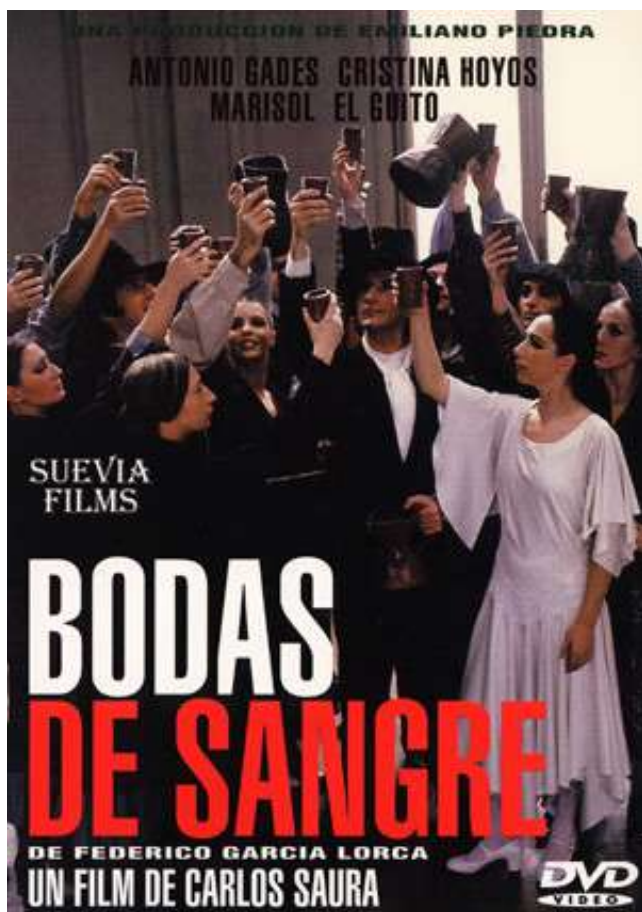
[Fig. 7]



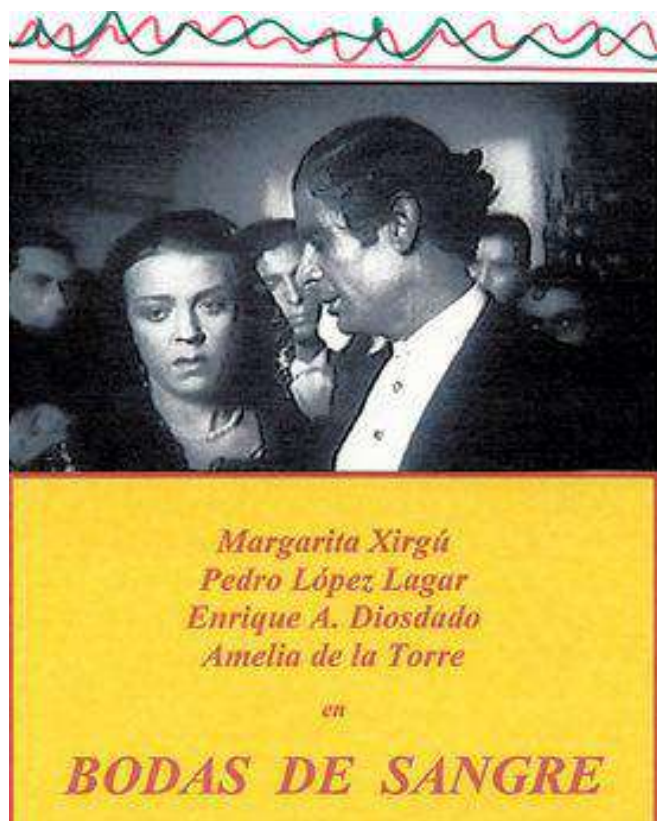
[Fig. 8]



[Fig. 9]



[Fig. 10]



[Fig. 11]



[Fig. 12]



[Fig. 13]



[Fig. 14]



[Fig. 15]



[Fig. 16]



[Fig. 17]



[Fig. 18]



[Fig. 19]



[Fig. 20]



[Fig. 21]